RECENZII

ATENA-ELENA SIMIONESCU – MATER MATERIA, De la tradiție la experiment / From tradition to experiment (cu texte de Petru Bejan, Suzana Fântânariu, Alexander Gerdanovits, Oana Maria Nicuță-Nae), Iaşi, Ed. Artes, 2016, 154 p. + il.



Catalogul ce insoțeşte expoziția personală de gravură şi experiment în grafică, sub titlul MATER-MATERIA, găzduită începând din noiembrie 2016 de Palatul Culturii din Iaşi (Complexul Muzeal Național „Moldova”) şi reunind lucrări din ultimii trei ani ai Atenei-Elena Simionescu, ilustrează încrederea artistei în posibilitatea de a transpune conceptele în imagini, de a le reprezenta.

Deținătoare a două doctorate, în „Estetică” şi unul recent în „Arte plastice şi decorative”, cu tema „Tiparul în relief, implicații asupra evoluției civilizației”, Atena-Elena Simionescu îşi dublează viața artistică cu o intensă carieră academică, fiind încă din 1991 cadru didactic al Facultății de Arte Plastice, Decorative şi Design la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iaşi, mai recent decan şi din 2012 până astăzi rector al acestei instituții.

Prezentă constant în ultimii 25 de ani în cadrul numeroaselor expoziții, atât personale, cât şi colective, naționale şi internaționale, artista îşi demonstrează vasta experiență susținută de o continuă specializare în domeniul graficii şi al gravurii, dar mai ales spiritul inovator şi dorința de a elimina stereotipurile instalate prin convenționalitate, de a demola formele dogmatice şi conservatoare lipsite de conținut şi de viață. Astfel, autoarea optează pentru dimensiuni variabile, de la monumental la miniatural, de la bidimensional la tridimensional, acordând importanță exemplarului unic obținut în urma unor dificile şi laborioase reimprimări şi imprimări succesive, unde calitatea finală a stampei este influențată de calitatea tactilă a „hârtiei manuale”, întrebuințată la grosimea maximă. În acelaşi sens, în gravura sa minimalistă sunt valorificate estetic colile albe imprimate în relief, structura hârtiei şi elementul geometric oferind o lectură esențializantă. Artista se menține departe de o gândire plastică austeră, păstrând desenul ca element sensibil de exprimare, prin incizie cu acizi sau ac rece în placa de metal, pe care îl interferează cu forme decorative derivate, în cadrul acestei expoziții, din amprenta elementului vegetal.

Atena-Elena Simionescu merge mai departe şi depăşeşte tendința instalată în general în gravura românească şi în cea din celelalte țări ale Europei de Est, în general monocromă sau alb-negru, propunând picto-gravuri. Ea introduce culoarea pe bază de apă sau de ulei în gravură prin folosirea plăcilor multiple şi prin şablonarea repetată, experimentând grafic cu intervenții cromatice în gravuri mixate, colate, amprentate, pentru ca apoi să treacă uneori aceste gravuri-color în spațiul tridimensional prin încorporarea lor în cărți-obiect, obiecte şi instalații. Abordarea experimentală se regăseşte şi în modul de decupare a plăcilor, în introducerea unor noi forme de convertire a textului în imagine şi în procesul de imprimare prin amprentare a plantelor în ecranul lucrărilor.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 7 (51), p. 275–291, Bucureşti, 2017

Piesele selectate cu atenție şi aşezate riguros în cele trei săli ale expoziției se subîntind mai multor cicluri tematice. Sub larga temă a materiei-mamă ca matrice, origine şi sursă a lumii vii, dar şi a devenirii şi inepuizabilității tuturor prefacerilor sau metamorfozelor, se remarcă experimentele autoarei de a schița cadrele unei „ontologii vegetale" care sugerează ritmurile şi vibrațiile materiei, simetriile, armoniile, tensiunile şi geometriile ascunse ale acesteia.

Portetele însoțite de mişcări elegante ale mâinilor în cadre fitomorfe sunt reprezentate în tente poetice şi onirice în cicluri precum „Călătoria", „Visătorul", „Metamorfoze", unde combinațiile tehnice curajoase între metal şi xilogravură, între aquaforte-metal şi amprentări sau doar amprentări care trec de cadrul alb al hârtiei, oferă surprinzătoare efecte artistice, prelungite şi în enigmaticele şi meditativele stări nocturne sau diurne din ciclul „Sunetul naturii" şi din dipticul „Cuib" cu amprentări sugestive în formă de coroană. Acestea sunt continuate într-un ambient scenografic de grupajul instalaționist de obiecte: cutii cilindrice (din tirajul original al unor gravuri color ale autoarei) colate cu fragmente de gravuri originale, cărți-obiect suspendate sau stivuite pe masă alături de alte obiecte tactile, cutia cu 36 de casete ce conține fragmente de text şi imagini, stocate în rafturile unei biblioteci imaginare precum nişte informații sau amintiri.

Zece picturi-amprentări pe pânză cu acryl şi colaj din gravuri agresate transferă gravura spre pictură prin incizii în materia acrylică, pentru ca în trei dintre lucrări obiectele geometrice ataşate acestora să încheie în manieră ciclică expoziția prin capturarea umbrei acestora pe pânză, unificând atmosfera misterioasă şi ludică.

Albumul abundă în ilustrații ale tuturor pieselor expuse (fotografii: Matei Bejenaru, Suzana Fântânariu, Florin Pînzaru, Bianca Simionescu) şi conturează un portret al artistei, atât prin reperele carierei sale, presărată de multiple premii, cât şi prin opera sa, evidențiată din unghiuri diferite prin cronicile a patru autori (Petru Bejan, Suzana Fântânariu, Alexander Gerdanovits, Oana Maria Nicuță-Nae).

Andreea Magheruşan

Spicilegium. Studii şi articole în onoarea Prof. Corina Popa, ed. Vlad Bedros, Marina Ileana Sabados, Editura Universității Naționale de Arte (UNArte), Bucureşti, 2015, 255 p., ilustrat

Volumul de față, intitulat *Spicilegium* (spicuiri), reprezintă un omagiu dedicat uneia dintre cele mai reputate specialiste în arta veche românească, profesorul Corina Popa de la catedra de Istoria şi Teoria Artei a Universității Naționale de Arte din Bucureşti, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de activitate. Strategia editorială aleasă de coordonatori este una generoasă: volumul este interdisciplinar, cu participare internațională, acoperind cronologii şi spații diverse.

Culegerea este împărțită în două grupe de articole: *Artă medievală* şi *Varia*. Curios însă, capitolul de artă medievală este deschis de un articol care nu este unul de istoria artei, ci o traducere de literatură parenetică bizantină! Sugerăm că articolul în cauză, *Cuvântarea lui Teofilact al Ohridei către porfirogenetul Constantin Doukas* (Nicolae-Şerban Tanaşoca), era mai potrivit să inaugureze capitolul *Varia*. O altă observație priveşte o chestiune de terminologie: capitolul intitulat *Artă medievală*, care se deschide cu sfaturile către fiul împăratului Mihail VII Doukas şi se încheie cu ctitoriile vătafului Ioan Urşanu, se extinde, aşadar, dincolo de epoca medievală, către începutul secolului al XIX-lea. Ar fi fost, poate, adecvat un titlu mai cuprinzător (ex. *Bizanț şi Țările Române*), sau o împărțire diferită a capitolelor.

Lărgirea programatică a ariei de studii este anunțată de Vlad Bedros, unul dintre editori, care propune un articol teoretic despre imagine, text şi oralitate în Bizanț: *„De pe perete, pictura cea mută ne vorbeşte". Implicații ale oralității în citirea imaginilor bizantine*. Autorul pleacă de la un citat al Sf. Simeon al Tesalonicului privind diferențele dintre icoana bizantină, ilustrare transfigurată a realității, şi teatrul religios occidental, marcat de naturalism şi iluzionism, pasaj căruia îi oferă o traducere proprie din limba greacă (p. 47). Deşi o traducere proaspătă nu este inutilă, autorul omite să menționeze că traducerea românească a *Tratatului* Sf. Simeon al Tesalonicului a ajuns, deja, la a treia ediție[1]. V. Bedros se foloseşte de această

[1] Sfântul Simeon Arhiepiscopul Tesalonicului, *Tratat asupra tuturor dogmelor credinței noastre ortodoxe, după principii puse de Domnul nostru Iisus Hristos şi urmaşii Săi*[3], ediție îngrijită de Protosinghel Grichentie Natu, vol. I, Editura Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuților, Suceava, 2002, p. 51–52.

captatio – a cărei relevanță pentru subiectul articolului rămâne, până la sfârşit, neclară – pentru a deschide o discuție privind limitele mimetice şi caracterul esențial liric al ilustrării textului narativ în arta bizantină (p. 49–50). Analiza se mută asupra rolului prevalent al oralității şi, în mod echivalent, al imaginii în Bizanț, accentuându-se caracterul lor imediat. Liturgica, omiletica şi imnografia sunt discutate în dimensiunea oralității lor şi a faptului că, în percepția publicului, semnificațiile acestora se transferă în înțelegerea imaginilor. Țesătura imaginii încearcă, la rândul ei, să surprindă cât mai multe fațete ale narațiunii rostite, care nu are niciodată un emitent unic. Nu este dată ca exemplu însă nicio operă artistică, ci se menționează doar polimorfa literatură oraculară a ultimului împărat (p. 51), care nu are ilustrări cunoscute în Bizanț!

Autorul face apoi un survol privind gradul de alfabetizare în lumea bizantină, atât cât este el cunoscut, afirmând că cei care predomină sunt cititorii de literatură *lowbrow* (C. Mango) – în care intră cronici, vieți de sfinți, istorisiri despre pustnici, antologii de aforisme şi apoftegme, în general, literatură de extracție monastică. Se vorbeşte detaliat despre lecturile călugărilor în secolele XIV–XV (p. 54–57), despre virtuțile limitate ale lecturii în exercițiile spirituale monahale (Sf. Grigore Sinaitul), despre analfabetismul funcțional şi chiar efectiv al multora dintre monahi. Ne întrebăm dacă nu cumva autorul acordă un rol prea mare literaturii *lowlevel* în cadrul culturii monastice, întrucât citirea Sfinților Părinți şi cunoaşterea pe de rost a imnografiei, a Psaltirii (bogate în tipologii) sau chiar a Scripturii erau cele prevalent valorizate şi practicate în mănăstiri.

Pe parcursul studiului şi în concluzie, se subliniază că imaginea artistică îşi poate avea adesea sursa în oralitate: „'citirea' imaginii, în cultura bizantină şi în cele care au îmbrățişat acest model, este profund legată de natura imediată a reprezentării vizuale, capabilă să condenseze discursuri intersectate, fie ele scrise sau orale, componente egal îndreptățite şi eficace ale unei 'biosfere a tradiției'" (p. 57). Din păcate, autorul nu încearcă să analizeze impactul acestui fond de oralitate asupra imaginii. Articolul ar fi fost mai elocvent dacă trata fie şi un singur caz concret de efect al oralității asupra artei. El ar fi elucidat şi modul de „citire" a imaginii, întrucât, în arta religioasă, între creație şi receptare există o strânsă corespondență, generată de expunerea la un fond comun de cultură devoțională: de pildă, imaginile hristice inspirate de *threnos*-urile imnografice sunt receptate de public prin raportare la aceeaşi imnografie liturgică.

Nu se dezvoltă, de asemenea, în ce fel polimorfismul şi policentrismul oralității se împacă, în creația artistică şi în receptarea acesteia, cu mentalitatea riguroasă a canonului textual şi iconografic, surprinsă excelent de K. Weitzmann, de pildă[2]. Dar poate mai uşor de argumentat decât o comparație între oralitate şi iconografie, ar fi una între oralitate şi stil. Situațiile identificate de Henry Maguire, reputat cercetător deopotrivă al literaturii şi artei bizantine, de influență a figurilor retorice asupra imaginilor – descrierea (*ekphrasis*), antiteza, hiperbola, lamentația (*threnos*)[3] – nu au fost, însă, valorificate în articol.

Lucrarea, întrucât nu tratează exemple, nu are nici o structură cronologică. Ea este marcată de o circularitate care stârneşte confuzie, dorind, sub impresia imuabilității, să surprindă întreaga istorie bizantină a receptării imaginii sub semnul oralității. Or, mecanismele de receptare, ca şi cele de creație, se transformă în cursul epocilor, dacă privim subiectul pe coordonatele ideologice pre-iconoclaste şi post-iconoclaste sau pe cele vizuale, ale naturalismului descriptiv al perioadei timpurii, versus explozia narativității livreşti din epoca paleologă.

Studiul a fost realizat în cadrul unei burse post-doctorale la Academia Română, desfăşurată sub îndrumarea prof. Silviu Angelescu.

Prezența unor autori străini într-un volum omagial are, de regulă, rolul de a onora anvergura internațională a profesorului elogiat. Însă, articolul semnat de Günter Paulus Schiemenz este unul mai degrabă inconsistent. Intenționând să demonstreze faptul că prezenței Psalmilor 148–150 în pridvoarele unor biserici post-bizantine nu îi poate fi dovedită motivația liturgică sau funerară, autorul alege intenționat – nu

[2] „Miniature cycles originated in the Hellenistic period at the same time that Alexandrian scholars made the first ekdosis of great works of literature, epic and dramatic, no longer permitting a minstrel or a chorodidaskalos to make changes at will. The codification of both text and picture cycle, at about the same time, must be considered as an expression of the same mentality which believed in the unchangeability of a truth once it had been clearly defined in word and picture. This attitude, of course, finds its clearest expression in connection with Holy Scripture"; Kurt Weitzmann, *Narration in Early Christendom*, în *American Journal of Archaeology*, Vol. 61, No. 1 (Jan., 1957), p. 91.

[3] Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, 1981, p. 3 *et pass.*

este clar de ce – un exemplu dintr-o cu totul altă arie culturală, temporală şi confesională, pentru o comparaţie: psaltirea gotică ilustrată Clm 835 (Biblioteca Bavareză de Stat din München), datată cca 1200. Numai cei trei psalmi de laudă apar ilustraţi în manuscris, miniaturile formând un grup la sfârşitul cărţii Psalmilor. Autorul menţionează, eronat, „mai multe scene din viaţa lui Iisus" precedând miniaturile celor trei psalmi finali (p. 41, 46). Aceste scene nu există în manuscris; ilustraţiile psalmului 148 încep imediat după încheierea textului psalmului 150[4]. Ele sunt urmate de reprezentarea regelui David şi de scene din viaţa sa, aranjament pe care autorul îl găseşte „complet enigmatic" (p. 46). Noi nu considerăm acest lucru relevant în vreun fel, întrucât ornarea psaltirii cu o imagine a regelui David era comună tuturor psaltirilor ilustrate, iar un ciclu al vieţii sale nu este curios în acest context, mai ales că menţionatul manuscris conţine mai multe cicluri narative veterotestamentare, intercalate între psalmi (v. p. 41).

Marea parte a articolului o constituie descrierea manuscrisului englez (p. 41–46), în care se subliniază existenţa unor echivalenţe compoziţionale dintre ilustraţiile gotice şi cele postbizantine, fără a se explica dacă aceste aparente corespondenţe au vreo relevanţă – psaltirile ilustrate au o lungă istorie în arta creştină –, pentru ca, în final, să se concluzioneze că apariţia grupului psalmilor 148–150 ilustrat într-o psaltire gotică de uz devoţional privat, nu liturgic, ar demonstra faptul că prezenţa aceloraşi psalmi în pridvoarele bisericilor postbizantine nu poate avea o motivaţie liturgică (p. 46). Lăsând la o parte faptul că argumentul nu funcţionează, adăugăm că ilustrarea grupului psalmilor de laudă în iconografia bisericilor ortodoxe ar fi putut fi inspirată iniţial de decupajul conceput pentru lecturile utreniei, dar să nu-şi fi păstrat neapărat o semnificaţie liturgică, ci sensurile să fi fost relaţionate de contextele tematice sau de locul în care apare reprezentarea. Autorul nu oferă, de fapt, nicio ipoteză în legătură cu prezenţa psalmilor de laudă în picturile murale ortodoxe, ci se limitează la a arăta că semnificaţia lor liturgică nu poate fi demonstrată inductiv (p. 46). Sugerăm că o pistă care ar fi putut fi abordată ar fi fost cea a prezenţei temei Maiestas Domini şi a Laudelor în contextul intrărilor în biserică şi narthex. Semnalăm, în final, şi o scăpare în redactarea bibliografiei: de două ori apare *Opologion* (sic) în loc de *Orologion* (p. 39, n. 1 şi 2).

Mult mai compact şi mai coerent este grupajul de articole privind arta veche românească, împărţit în trei secţiuni care corespund Transilvaniei, Moldovei şi Ţării Româneşti.

Excelentul articol al Oanei Iacubovschi, *Note pe marginea inscripţiei Pantocratorului în cupola bisericii Sfântul Gheorghe din Suceava*, relevă complexa ţesătură de relaţii dintre pictura rareşiană şi cea târziu-bizantină. El constituie o parte din lucrarea de doctorat a autoarei, realizată sub indrumarea prof. Corina Popa. Articolul este bogat exemplificat şi are meritul, dincolo de traducerile şi identificările oferite pentru inscripţiile greceşti cercetate, de a propune posibile motivaţii teologice, prin subtile paralele la lecturile liturgice, asupra prezenţei temei Pantocratorului Judecător în turlă şi a multiplelor referinţe veterotestamentare din inscripţiile şi imaginile analizate. Prezenţa nimburilor unghiulare şi a tetramorfului, purtătoare de trimiteri soteriologice, în reprezentările moldoveneşti ale Pantocratorului, este pusă convingător în legătură cu pictura târziu-bizantină şi cu arealul Ohridei (p. 108–112). Elaborata analiză întăreşte ideea, formulată anterior de Suzy Dufrenne, privind prezenţa sintetică a etapelor revelaţiei hristice în iconografia turlelor târziu-bizantine şi post-bizantine.

Marina-Ileana Sabados, Ioana Iancovescu şi Ruxandra Lambru au contribuit la volum cu cercetări prezentate în sesiunea de comunicări organizată de Secţia de Artă Medievală a Institutului de Istoria Artei, în decembrie 2012. Întrucât doar M. Sabados, editor al volumului, menţionează acest fapt în legătură cu studiul său, *Decoraţia pictată a analoghioanelor moldoveneşti din secolul al XVI-lea*, pe celelalte le semnalăm noi[5].

Articolul Ioanei Iancovescu, *Pictura proscomidiarului bisericii domneşti din Târgovişte* propune, ca ipoteză, o posibilă influenţă a *Istoriei ecleziastice* a Sf. Gherman al Constantinopolului – respectiv a pasajului privind Biserica, „mai preaslăvită decât Cortul Mărturiei lui Moise, preînchipuită în patriarhi, aşezată pe temelii în apostoli (...), mai înainte vestită în profeţi, preaîmpodobită în ierarhi, desăvârşită în

[4] Vezi f. 145[v] - f. 146[r], la http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0001/bsb00012920/images/index.html (28 feb. 2017).

[5] Ioana Iancovescu, *Pictura proscomidiarului bisericii domneşti din Târgovişte*, în Sesiunea anuală a secţiei de artă medievală a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" *Date noi în cercetarea artei medievale din România*, ediţia a IX-a, 12–13 dec. 2012 (rezumat în *RRHA-BA*, 2013); R. Lambru, *Elemente lexicale arhaice în inscripţiile din pridvorul bolniţei de la Hurezi*, *ibidem*; *eadem, Regionalisme şi arhaisme în textele din pridvorul bolniţei de la Hurezi,* în Conferinţa internaţională *Studiile slave în context european,* Facultatea de Limbi Străine, Universitatea din Bucureşti, 7–8 octombrie 2011.

martiri...” – asupra sintaxei iconografice din amintitul ansamblu de pictură brâncovenească. Totuşi, autoarea menţine până la sfârşit rezerva, generată de lipsa de informaţii privind circulaţia acestui text în Ţările Române şi de originea esenţial scripturală a motivelor acestuia, că „strânsa asemănare dintre textul patristic şi pictura de la 1698 poate fi şi numai o dovadă a ortodoxiei gândirii tradiţionale a iconografului” (p. 154). În privinţa celui din urmă aspect, menţionăm că epistola paulină către Efeseni conţine o referire pe care autoarea nu o pomeneşte, citită în Duminica de după Botezul Domnului, cea dedicată începutului propovăduirii hristice (Efes. 4: 7-13). Ea se referă la zidirea „trupului” lui Hristos, Biserica, prin lucrarea diverselor categorii de sfinţi: „Şi El a dat pe unii apostoli, pe alţii prooroci, pe alţii evanghelişti, pe alţii păstori şi învăţători, spre desăvârşirea sfinţilor, la lucrul slujirii, la zidirea trupului lui Hristos” (Efes. 4: 11-12). În proscomidiar apar afrontate două figuri veterotestamentare, Şarpele de aramă (cf. Efes. 4: 8-9) şi Ducerea chivotului, precum şi două imagini alegorice neotestamentare, Pilda lucrătorilor ucigaşi şi „Zidirea casei” (cf. Efes. 4: 11-12, un *hapax* iconografic). În ultima compoziţie, Hristos Arhiereu primeşte de la sfinţi cărămizile trupului Său (Biserica), stând pe o piatră unghiulară, care face aluzie la textul scriptural (cf. Efes. 2: 20). La Biserica neotestamentară face în mod expres trimitere şi scena Ducerii chivotului de către preoţi, care apare desenat ca o biserică şi nu ca tradiţionala raclă, din scenă lipsind regele David şi alte elemente care particularizau naraţiunea veterotestamentară. Completăm şi că scenele din proscomidiar par a fi puse în relaţie atât între ele, cât şi cu cele de pe peretele său exterior, din naos, unde prezenţa Botezului (cf. Efes. 4: 7-13) şi a Nunţii din Cana – prima minune hristică şi figură a Euharistiei, contrapusă în transparenţă scenei Şarpelui de aramă de pe reversul peretelui, din proscomidiar –, enunţă tainele pe care este fondată Biserica.

Constanţa Costea, în articolul său *Intercesiune la Mandylion*, analizează iconografia naosului recent restaurat de la Arbore, pentru ca în final să semnaleze un *hapax*, scena Intercesiunii la Mandylion de la baza turlei, pe care o citeşte ca pe o cheie de boltă cu trimiteri eshatologice a iconografiei, marcată de „o dimensiune antropologică”, a întregului spaţiu al naosului (p. 128–129). Având tot Arbore ca punct de plecare pentru studiul său, Tereza Sinigalia semnalează prezenţa unui ciclu al Fiului risipitor în lunetele calotei pronaosului de la mănăstirea Văratec (post 1842, repictare 1882), inspirat de gravuri şi opere occidentale (Rembrandt, Dürer), dar lasă pentru viitor o analiză a sa mai amănunţită şi o investigare a contextului reapariţiei ciclului în această epocă târzie.

Arheologul Daniela Marcu Istrate, în *Contribuţii la istoria bisericii evanghelice Sfântul Martin din Braşov*, valorificând o serie de investigaţii recente ale sitului, prilejuite de un proiect de restaurare pe care l-a coordonat, concluzionează că, întrucât în jurul locaşului nu s-a dezvoltat un cimitir, ca în cazul bisericilor parohiale, „capela a fost dedicată de la început unei comunităţi restrânse, o curte seniorială sau un mic aşezământ mănăstiresc” (p. 70). Sugerăm că cea de-a doua variantă ar fi mai plauzibilă, având în vedere dania anuală oferită de Sigismund de Luxemburg pentru slujbe în această capelă (v. p. 66). Autoarea nu formulează clar o anumită ipoteză de datare a bisericii, dar menţionează vestigiile arheologice găsite, care se opresc foarte aproape de anul primei ei atestări, 1395 (p. 66)[6], lăsându-l pe cititor să tragă concluzia că sunt contrazise opiniile anterioare privind datarea monumentului în secolul al XIII-lea (Virgil Vătăşianu, Hermann Fabini).

Tot de arhitectura cetăţii braşovene se ocupă şi articolul semnat de Adriana şi Aurelian Stroe, care oferă o analiză arhitectonică şi o documentare istorică a celor patru case parohiale din zona Pieţei Sfatului: cea evanghelică (sf. sec. XIV, 1776), cea catolică (1760, 1820) şi două ortodoxe (Sf. Treime, 1786–1787 şi Adormirea Maicii Domnului, 1895).

O serie de studii din volum sunt semnate de foşti studenţi masteranzi şi doctoranzi: Mihnea Mihail, Cristina Cojocaru, Graţiela Grigoriu, Ada Hajdu, Ioana Măgureanu.

Mihnea Mihail este autorul articolului *Fecioara protectoare în contextul Judecăţii de Apoi*, o lucrare care survolează sursele textuale şi semnificaţiile devoţionale ale acestei teme rare, găsită în câteva cazuri din secolul al XIV-lea în Transilvania. Este propusă o citire a imaginii Fecioarei protectoare transilvănene ca simbol al Purgatoriului, tema fiind pusă în echivalenţă cu cea Sânului lui Avraam (p. 77). Analizând spaţiul central-european, autorul nu găseşte un corespondent al acestei construcţii iconografice, motiv pentru care sugerează că ea este o inovaţie transilvăneană (p. 85). Însă este complet pierdut din vedere faptul că picturile

[6] Vezi mai multe detalii, la Daniela Marcu Istrate (ed.), *Biserica evanghelică „Sf. Martin” din Braşov. Arheologie, arhitectură, restaurare. Catalog de expoziţie*, Muzeul Civilizaţiei Urbane a Braşovului, 2012, p. 18, 22, 30.

celor trei cazuri analizate, Ghelința, Mugeni şi Chilieni, au trăsături de ambianță nord-italiană. Arealul în care ar fi trebuit căutată o eventuală sursă iconografică include, aşadar, Italia. Astfel, autorul ar fi putut descoperi, de pildă, că în sala capitulară a mănăstirii Sf. Maria *inter angelos* din Spoleto a existat, până în perioada interbelică, o Judecată de Apoi care includea, în zona cetelor drepților, o amplă reprezentare a Fecioarei Intercesoare, frescă databilă către sfârşitul secolului al XIII-lea şi atribuită unui anonim umbrian, maestrul din Spoleto, supranumit şi *maestro delle Palazze*[7].

Dacă originea temei Fecioarei Protectoare în Judecata de Apoi rezidă într-o influență bizantină (autorul respinge această ipoteză în ce priveşte cazul transilvănean, la p. 81–82 şi 85–86), sau, dimpotrivă, în emergența doctrinei Purgatoriului, acest lucru rămâne de demonstrat, însă sursa acestei construcții iconografice pentru pictura din Transilvania credem că ar putea fi căutată cu mai mult succes pe traseul influențelor italiene.

Cristina Cojocaru prezintă, în introducerea lucrării *Iconografia pronaosului în bisericile de secol al XVIII-lea din zona Bucureşti-Ilfov*, o teză pe care o considerăm excesivă, aceea că Maicii Domnului i se dedică iconografia pronaosului încă din veacul al XIV-lea (p. 161). Această dedicație este una târzie, cu toate că tematica Întrupării devine din secolul al XIV-lea o componentă stabilă a programului de narthex. Chestiunea punerii pronaosului prevalent sub semnul lui Hristos în perioada medievală a fost analizată de Ioana Iancovescu într-un articol pe care C. Cojocaru nu l-a utilizat în studiul său[8]. Şi în secolul al XVII-lea, pronaosul încă îl are în calote pe Hristos (Arnota, Plătăreşti, Băjeşti, Topolnița, Lespezi). Articolul Cristinei Cojocaru are meritul de a prezenta o multitudine de teme din pictura puțin cercetată a secolului al XVIII-lea din 20 de biserici din arealul bucureştean, propunând identificări şi interpretări pentru mai multe scene dificile. Unele teme sunt, însă, în mod eronat considerate a fi introduse târziu în pictura din Țara Românească: Izvorul Vieții, Sf. Sisoe şi Pilda inorogului apar la Tismana (1564) şi sunt recurente în cursul secolului al XVII-lea; de altfel, autoarea indică greşit exemplul de la Băjeşti (1669) ca aparținând epocii postbrâncoveneşti (p. 178).

Grațiela Grigoriu oferă un substanțial studiu prosopografic al neamului lui Ioan Urşanu, vătaful plaiului Hurezilor, desfăşurat în tabloul votiv al bisericii din Urşani, ctitoria acestuia. Este analizat în detaliu şi programul iconografic al picturilor bisericii, datate în 1805 şi considerate de autoare ca „reprezentative pentru arta postbrâncovenească, fiind o reflectare a mentalității societății româneşti aflate în pragul modernității" (p. 193).

Ada Hajdu semnează o solidă documentare a dezvoltării urbanistice şi arhitectonice a stațiunii Băile Herculane în secolul al XIX-lea, parte din teza sa de doctorat coordonată de prof. Corina Popa. Tot din aria artei româneşti din secolul al XIX-lea face parte şi subiectul lucrării Ioanei Beldiman, care prezintă contextul probei capului de expresie susținute de Nicolae Grigorescu la École des Beaux-Arts în 21 martie 1863. Autoarea identifică această piesă, existentă la Muzeul Național de Artă din Bucureşti sub numele de „Italianca", şi reconstituie istoria sa în colecțiile româneşti.

În încheiere, două studii semnate de Carmen Popescu şi Christoph Machat survolează ideologii legate de cercetarea patrimoniului folcloric, respectiv de arhitectură din România.

Volumul este completat de evocări colegiale şi de note biobibliografice.

Culegerea conține mai multe contribuții valoroase, alternate de unele lucrări carente în rigurozitate şi soliditate a tezelor. Ea cuprinde studii notabile de artă românească veche şi modernă (secolul XIX), dar şi o traducere de text foarte utilă istoricilor bizantinologi din România, semnată de regretatul profesor N.-Ş. Tanaşoca. Include, de asemenea, un studiu privind relația dintre dezvoltarea ştiințifică şi teoria artistică din Italia secolului al XVII-lea (Ioana Măgureanu), care apare, însă, ca rupt de contextul general al volumului. Cei interesați vor repera destul de dificil aceste articole, aparținând unor arii atât de diferite.

Elisabeta Negrău

[7] Fresca a fost decapată în 1921 şi vândută de proprietari colecționarului Raymond Pitcairn din Bryn Athyn, Pennsylvania; Filippo Todini, *La pittura umbra dal Duecento al primo Cinquecento*, 2 vol., Milano, 1989, vol. I, p. 164. Imagini de arhivă ale Judecății de Apoi înainte şi după decapare se pot consulta în fototeca Fundației Federico Zeri a Universității din Bologna, la https://tinyurl.com/jofutp9 (1 mart. 2017)

[8] I. Iancovescu, *Decorul turlei pronaosului*, în *Ars Transsilvaniae*, VIII–IX (1998–1999), p. 165–174. Discuția a fost reluată, cu aplicare pe cazul Tismanei, la *eadem*, *Restitutio imaginis. Les inscriptions des prophètes à Tismana*, în *RRHA-BA*, t. LI (2014), p. 117–128, în special p. 124.

Pădurea spânzuraților, oglindă a Marelui Război: 50 de ani de la premieră, 100 de ani de la subiect, coord.: Adrian-Silvan Ionescu, Marian Țuțui, Ed. Oscar Print, Bucureşti, 2017, 278 p., cu o prefață de Adrian-Silvan Ionescu

În 2015 – la un veac de la Primul Război Mondial şi la jumătate de veac de când *Pădurea spânzuraților*, adaptarea cinematografică a regizorului Liviu Ciulei (secundat de scriitorul-scenarist Titus Popovici) după romanul omonim al lui Liviu Rebreanu, a intrat triumfal, primind premiul pentru regie, în palmaresul Festivalului de Film de la Cannes –, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române a organizat, în colaborare cu Uniunea Cineaştilor din România (UCIN) şi Arhiva Națională de Filme (ANF), o sesiune de comunicări ştiințifice ce dă şi titlul volumului colectiv supus analizei noastre. Cartea de față, apărută cu sprijinul celor trei instituții menționate anterior, adună între coperțile sale versiunile extinse ale celor mai multe dintre expunerile rostite, în octombrie 2015, în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu" al Bibliotecii Academiei Române. Cei 16 autori, printre care am fost onorați să ne numărăm, sunt – după cum remarcă, în *Precuvântarea* sa, coordonatorul Adrian-Silvan Ionescu, totodată director al Institutului de Istoria Artei – „cercetători cu diverse specialități precum istorie, istoria cinematografului, a artei şi a literaturii" (p. 23).

Viața cotidiană în Bucureşti în anii neutralității, contribuția Danielei Buşă (Institutul de Istorie „Nicolae Iorga" al Academiei Române), reprezintă un debut fast, pus sub semnul documentării minuțioase şi sintetizării iscusite, pentru un volum ce îşi propune să studieze nu doar o veritabilă capodoperă a artei cinematografice autohtone, ci şi epoca reprezentată (anii 1910) sau cea a reprezentării (anii 1960). Variatele surse invocate de autoare îi servesc la reliefarea caracteristicilor perioadei de neutralitate, de peste doi ani (iunie 1914 – august 1916), din istoria României moderne. Pentru locuitorii Capitalei, intervalul amintit a accentuat privațiunile, iar intrarea în conflagrația mondială „avea să schimbe şi mentalitățile, contribuind la prăbuşirea unei lumi şi la naşterea alteia în care mulți dintre exponenții vechii generații nu-şi mai găseau locul" (p. 33). Horia Vladimir Şerbănescu (Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I") examinează amănunțit *Românii din armata austro-ungară în timpul Primului Război Mondial*, pornind de la alcătuirea şi specificul forțelor armate ale monarhiei habsburgice şi ajungând la pierderile românilor din Transilvania, Banat, Crişana, Maramureş şi Bucovina ce au luptat pentru imperiul bicefal. După cum notează autorul – care-l citează, printre alții, pe statisticianul şi demograful austriac Wilhelm Winkler –, ținând cont de raportul morților pe front la mia de locuitori, românii s-au aflat pe locul al patrulea, printre naționalitățile componente ale oştirii austro-ungare implicate în conflict, după germani, sloveni şi maghiari, dar înaintea slovacilor sau cehilor. Textul este completat cu o anexă prezentând *Unitățile armatei austro-ungare cu componență românească, în anul 1914*.

Un alt istoric, Claudiu-Lucian Topor (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi), semnează *Cuvinte încrucişate. Propaganda germană în România (1914–1916)*, prin care dovedeşte că un studiu ştiințific poate fi şi o lectură captivantă. Exemplele şi referințele sale vin atât din literatură („dirigintele" Kantorek, personaj în cel mai popular roman al lui Erich Maria Remarque, *Nimic nou pe frontul de Vest*, transpus pe marele ecran, în regia lui Lewis Milestone, în 1930, adică în anul imediat următor primei ediții a cărții), cât şi din specialişti în domeniul propagandei (de la profesorul britanic, de origine americană, David Welch la românul Călin Hentea). Mecanismele, subiectele şi efectele propagandei germane în România anilor neutralității sunt expuse erudit şi elocvent de către cercetătorul specializat în relațiile dintre cele două popoare la începutul secolului trecut. Raluca Tomi (Institutul de Istorie al Academiei Române) contribuie la volumul colectiv cu textul intitulat detaliat *Experiența frontului românesc oglindită în relatările de călătorie şi creațiile artistice ale unor militari francezi*. Scriitorii asupra cărora se concentrează autoarea sunt aviatorii memorialişti Paul Bléry (*En mission en Roumanie, anecdotes de guerre et croquis de mœurs roumano-russes*) şi René Chambe (*Route sans horizon. Les eaux sanglantes du beau Danube bleu* şi romanul autobiografic *Sous le casque de cuir – Spre amintire*, ecranizat de către Albert de Courville), ambii membri ai Misiunii Militare Franceze conduse de generalul Henri Mathias Berthelot, precum şi soldatul Septime Gorceix, care a editat împreună cu Nicolae Iorga o *Istorie a literaturii române de la origini până în secolul XX* (de fapt, o antologie în franceză) şi a întreținut o corespondență vie cu savantul român menționat (cinci epistole ale francezului, datând din 1937, sunt citate în anexe). Reprezentant al aceluiaşi Institut de Istorie al Academiei Române, Bogdan Popa semnează *Trădare şi onoare. Realitate şi ficțiune pe frontul românesc în Primul Război Mondial*, în care relaționează biografia generalului de cavalerie Alexandru Socec şi cea a

sublocotenentului Emil Rebreanu, fratele scriitorului Liviu Rebreanu şi, totodată, prototipul lui Apostol Bologa, personajul principal al romanului *Pădurea spânzuraţilor*. Asocierea este motivată prin faptul că „Alexandru Socec însuşi a fost protagonistul celui mai răsunător proces pentru un caz de dezertare, judecat chiar în cursul anului 1917" (p. 93). Este acelaşi an în care Emil Rebreanu a fost judecat, condamnat la moarte şi executat prin spânzurătoare, pentru dezertare şi spionaj. Generalul, în schimb, deşi găsit vinovat de Tribunalul Militar pentru că şi-ar fi abandonat postul de comandă în timpul luptelor purtate pentru apărarea Bucureştiului, a reuşit să se reabiliteze ulterior; mai mult, în 1918, el a fost decorat, prin înalt decret regal, cu „Crucea Comemorativă a războiului 1916–1917".

Manuela Cernat (Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale" şi Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu") este primul autor inclus în volum care abordează istoria cinematografului românesc, în studiul *Primul Război Mondial în filmul românesc*. Criticul şi istoricul de cinema, impus cu volumul de referinţă *Filmul şi armele*[9], panoramează producţiile cinematografice autohtone despre Marele Război, dintre care multe pierdute, începând cu cele realizate de Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei Române (înfiinţat în noiembrie 1916 şi devenit operaţional în luna ianuarie a anului următor). Autoarea insistă asupra filmelor realizate până la cea de-a doua conflagraţie mondială, observând: „Din 1945 încoace, sub incidenţa imperativelor politice – exercitate brutal în regimul comunist, mai mult sau mai puţin ocult astăzi – mentalului colectiv al naţiunii i-au fost induse informaţii violent demolatoare" (p. 108). Totuşi, unele dintre filmele perioadei comuniste (nu doar *Pădurea spânzuraţilor*, ci şi *Viaţa nu iartă* de Iulian Mihu şi Manole Marcus, *Prin cenuşa imperiului* de Andrei Blaier sau *Întunecare* de Alexandru Tatos) ar fi meritat, suntem convinşi, mai multă atenţie. Cunoaştem, însă, tentaţia specifică istoricului de cinema de a privilegia perioada veche a istoriei filmului românesc, în detrimentul celei mai recente. Accentele confesive şi pamfletare potenţează latura subiectivă a textului, care tinde adesea să se elibereze din încorsetarea unui studiu ştiinţific.

Cum îi stă bine unui volum colectiv, cartea de faţă prezintă şi o componentă de *entertainment*, de care este responsabil coordonatorul Adrian-Silvan Ionescu. Acesta contribuie cu lucrarea *Divertisment la vreme de război: spectacole cinematografice în Bucureştii ocupaţi (1916–1918)*, rod al unei cercetări laborioase a presei epocii. Studiul oferă informaţii preţioase nu doar despre repertoriul cinematografelor bucureştene din acei ani, ci şi despre maniera în care erau prezentate şi receptate filmele presonore. Anexele, excelent alese, propun o poezie corosivă din trei catrene, „La cinematograf", apărută în publicaţia satirică *Mojicul*, un interviu din periodicul *Scena* cu o „graţioasă şi simpatică stea cinematografică" (după cum o etichetează reporterul pe actriţa berlineză Wanda Treumann), precum şi două articole nesemnate, apărute tot în *Scena*, unul despre „Comedia în arta cinematografică" şi celălalt despre „Filmele Româneşti de război"; în acest din urmă material, după cum notează Adrian-Silvan Ionescu, „era salutată contribuţia unuia dintre talentaţii operatori militari, Constantin Ivanovici, activ pe frontul românesc în cadrul Serviciului Foto-cinematografic al Armatei şi autor al mai multor pelicule difuzate pe ecranele ieşene" (p. 127).

Celelalte nouă texte ale volumului au în prim-plan filmul *Pădurea spânzuraţilor*, al treilea – şi, din nefericire, ultimul – lungmetraj de cinema al regizorului Liviu Ciulei. Colonelul în rezervă Viorel Domenico – autor, printre altele, al cărţilor meritorii *Scutul de celuloid*[10] şi *Istoria secretă a filmului românesc*[11] – este prezent aici cu „Anul 1926. Scenariul *Pădurea spânzuraţilor* – o investiţie pentru viitor", în care urmăreşte geneza şi evoluţia proiectului de ecranizare a romanului lui Liviu Rebreanu. Scenariul regizoral al lui Liviu Ciulei (sprijinit, suntem datori să subliniem din nou, de cel literar al lui Titus Popovici) este comparat de către Viorel Domenico cu cel al ofiţerului Alex. Dumitrescu, care, în lucrarea sa de pionierat din 1926, *Arta şi tehnica cinematografică*, publică – în completarea articolului său „Scenariul în cinematografie", apărut anterior în revista *Cinema* – un fragment din scenariul propriu după romanul rebrenian. Criticul Elena Dulgheru semnează eseul retoric-simbolic-impresionist *Pădurea spânzuraţilor: profetismul sau secretul fascinaţiei filmului*, care se încheie, concluziv, astfel: „Importanţa tot mai mare pe care o capătă *Pădurea spânzuraţilor* în istoria filmului românesc rezidă, aşadar, nu doar în calitatea artistică intrinsecă a filmului, ci şi în angajamentele sale morale şi patriotice – pe cât de discrete, pe atât de eficiente –, consacrate, la rândul lor, de sacrificiul autorului" (p. 161).

[9] Semnat Manuela Gheorghiu-Cernat şi subintitulat „Tema păcii şi a războiului în filmul european": ediţia I, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976; ediţia a II-a revizuită, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1983.

[10] Ed. Militară, Bucureşti, 1991.

[11] Ed. Militară, Bucureşti, 1996.

Criticul şi scriitorul Angelo Mitchievici (Universitatea „Ovidius” din Constanța) aduce o contribuție importantă la perspectivele şi interpretările strânse în cartea de față cu *Mitteleuropa – o perspectivă cinematografică: de la Liviu Rebreanu la Titus Popovici şi Liviu Ciulei*. Segmentat în trei părți („Burghezul şi ofițerul: ethosul imperial”, „Scenariul: eliziuni şi adaosuri” şi „Filmul: orizonturi crepusculare”), textul se impune prin profunzimea analizei psihologice şi sociale, îmbinată cu o bună cunoaştere a cadrului istoric şi politic, observații pertinente şi teoretizări inedite. La finalul lecturii, putem conchide, alături de Angelo Mitchievici, că „asupra filmului nu trenează umbra contextului totalitar, [este] un film care respiră normal cu plămânii unui roman excepțional, care revizitează o pagină de istorie românească asumând o mare parte dintre subiectivitățile, relativizările şi spiritul nuanței pe care le vehiculează romancierul” (p. 189). Volumul câştigă mult din punct de vedere teoretic şi grație contribuției lui Dominique Nasta (Université Libre de Bruxelles), autoarea unei cărți fundamentale, în engleză, despre istoria filmului românesc[12]. În *Pădurea spânzuraților şi maturizarea modernistă a filmului românesc*, profesoara originară din România utilizează deschideri filmologice fertile (de la Gilles Deleuze şi András Bálint Kovács la Michel Chion şi Daniel Frampton) pentru a revitaliza analiza filmului lui Liviu Ciulei, pe care îl încadrează convingător în cinematograful modernist european.

Criticul Dinu-Ioan Nicula îndreaptă reflectorul către interpreți în Filmul *Pădurea spânzuraților – placa turnantă a unor destine actoriceşti*. Aflăm, de pildă, că producția a început avându-l în rolul lui Apostol Bologa pe Şerban Cantacuzino (cel care avea să fie înlocuit, după trei săptămâni de filmări, cu Victor Rebengiuc), dar înaintea acestuia mai existase şi surprinzătoarea variantă Iurie Darie. În „Filmul arhetipal – *Pădurea spânzuraților* la intersecția expresionismului şi neoromantismului”, Ana-Maria Plămădeală (Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiințe a Moldovei) afirmă că în paginile cărții inspiratoare şi, chiar mai puternic, pe ecran „se edifică o temă semnificativă mai ales pentru spațiul est-european – dizlocarea eroului romantic de factură intelectuală în haosul apocaliptic al istoriei secolului 20” (p. 203). Post-scriptum-ul autobiografic amplifică emoția ce străbate întregul text al cercetătoarei de peste Prut.

Ultimii doi autori din volum sunt doi reputați critici şi istorici de cinema. Bujor T. Rîpeanu, cercetător cu o activitate lexicografică impresionantă, desfăşurată de-a lungul a cinci decenii[13], semnează textul *Pădurea spânzuraților, varianta «misterioasă», antecedentele şi postfața unei «întâmplări ciudate»*. Varianta „misterioasă” la care face referire istoricul este o versiune mutilată a filmului, obținută în jurul anului 1971, în vederea distribuției pe piața internațională, prin ciuntirea negativului lung al filmului (fără aprobarea lui Liviu Ciulei, conform declarației acestuia). Iar „întâmplarea ciudată” este faptul că în 2007, atunci când *Pădurea spânzuraților* – despre care se anunțase că urma să fie restaurat, alături de alte capodopere ale cinematografului mondial, de recent înființata World Cinema Foundation, a lui Martin Scorsese – a revenit, după 42 de ani, la Festivalul de la Cannes, în cadrul programului „Cannes Classics”, pe Croazetă a fost proiectată (din nou, fără acordul regizorului) versiunea scurtă a filmului. Cea din urmă contribuție la volumul colectiv este cea a coordonatorului Marian Țuțui, cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române şi profesor la Universitatea Hyperion. Autorul unei alte lucrări de referință, *Orient Express. Filmul românesc şi filmul balcanic*[14], Marian Țuțui este prezent în cartea recenzată aici cu studiul comparativ *Două oglinzi ale Primului Război Mondial: «Pădurea spânzuraților» şi «Hoțul de piersici»*. Al doilea titlu menționat este al probabil celui mai cunoscut film bulgăresc din toate timpurile (*Kradețăt na praskovi* în original), ecranizarea regizorului Vălo Radev după nuvela omonimă a lui Emilian Stanev, apărută în 1948. Selecționat în competiția Festivalului de la Veneția în 1964, *Hoțul de piersici* are şi el în centru o poveste de dragoste plasată într-un mediu internațional (la Vălo Radev este vorba de un lagăr de prizonieri), pe fundalul Primului Război Mondial (cum este cea dintre Apostol şi Ilona, de la Liviu Rebreanu, Titus Popovici şi Liviu Ciulei). Marian Țuțui observă: „Este interesant că există multe asemănări însă nu putem suspecta cumva că Liviu Ciulei s-a inspirat din filmul lui Vălo Radev deşi acesta a fost realizat cu un an înainte. Ciulei avea deja filmul în lucru atunci când *Hoțul de piersici* a apărut pe ecrane. Putem conchide că ecranizările au constituit o etapă necesară ambelor cinematografii, deopotrivă în evoluția acestora, cât şi în depăşirea obstacolelor ideologice în timpul comunismului” (p. 217).

---

[12] *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle*, Wallflower Press – Columbia University Press, New York, 2013.

[13] Cel mai recent produs al acestei activități este al treilea volum din seria *Filmat în România*, „Repertoriul filmelor de ficțiune 2010–2014”, realizat în colaborare cu Dinu-Ioan Nicula (Ed. Meronia, Bucureşti, 2017).

[14] Apărut în 2008 la Ed. Noi Media Print, volumul a fost tradus în engleză de autor şi publicat la aceeaşi editură în 2011.

Volumul mai include fişa tehnică a filmului lui Liviu Ciulei, precum şi prezentări ale celor doi coordonatori, fotografiaţi în uniforme militare, şi ale tuturor celorlalţi 14 autori prezenţi cu texte. O apariţie editorială de excepţie, în condiţii grafice ireproşabile, cartea este bogat ilustrată cu imagini din colecţia ANF (în primul rând fotograme din film şi fotografii de la filmare), dar şi din diverse colecţii particulare. Astfel, un volum însemnat, dedicat unui roman şi unui film în egală măsură remarcabile, dar şi unui moment fundamental al istoriei naţionale şi internaţionale şi reprezentărilor artistice ale acestuia, devine un obiect bibliofil demn să stea pe primul raft al oricărei biblioteci.

Mihai Fulger

Un ardelean în Marele Război/Ein Siebenbürger im Großen Krieg/A Transylvanian in the Great War: Albert Porkoláb (1880–1920), Ion Cârja, Dan-Lucian Vaida, Loránd L. Mádly, Dan Prahase (Editori/Hrsg./Edited by), Cluj-Napoca, Editura Argonaut & Mega, 2016, 246 p.

Subiectul volumului pe care îl comentăm aici este Primul Război Mondial văzut prin colecţia de fotografii şi cărţi poştale ale unui ofiţer de carieră din Transilvania, aflat mai întâi în serviciul armatei austro-ungare, apoi a celei române. Conflagraţia a inspirat încă de la sfârşitul ei numeroase analize, interpretări, explicaţii. Cercetători diferiţi ca stil, formaţie şi anvergură au încercat să-l reconstituie, căutând să-i desluşească cauzele, să-i explice importanţa, să-i evoce victimele. Din acest punct de vedere, demersul editorilor Ion Cârja, Dan-Lucian Vaida, Loránd L. Mádly, Dan Prahase este inedit. Pentru că avem aici, pentru prima oară restituite, nu numai epistolele unui ofiţer ardelean participant la Primul Război Mondial cu familia şi prietenii, ci şi fotografiile de pe front ale acestuia, fotografii ce surprind oameni, locuri, activităţi şi momente specifice războiului. O asemenea ediţie, excelentă în toate, apare rar şi devine pe dată o sursă documentară de neevitat pentru elaborările legate de „Marele Război”.

Autorul documentelor şi personajul central al volumului, Albert Porkoláb era, ne spun editorii în „consideraţiile introductive” ale volumului, la sfârşitul războiului, în noiembrie 1918, un tânăr de treizeci şi opt de ani. Se născuse „într-un ceas bun”, deoarece din cei patru copii ai lui Carol şi Luiza Porkoláb, romano-catolici din Năsăud, a fost singurul supravieţuitor. Studiile primare şi gimnaziale le-a urmat la şcoala românească din Năsăud, chiar în localitatea unde la 19 mai 1880 a tras în piept prima gură de aer, apoi, hotărât să devină ofiţer, pleacă la Budapesta şi se înscrie la Şcoala de cadeţi de infanterie. La capătul celor patru ani de studiu şi instrucţie, în 1899, este numit „adjunct de ofiţer de cadeţi în Regimentul de infanterie K.u.K. nr. 63 din Bistriţa”. Caracterul ordonat şi abilităţile militare aveau să fie remarcate de superiori. Avansările în grad vin treptat: în 1900 era locotenent, în 1906 locotenent major, în 1916 căpitan, în 1918 maior.

Tot din „Consideraţii introductive” aflăm că Albert Porkoláb a participat cu divizia 35, din care făcea parte regimentul său, la luptele din Galiţia şi Polonia rusească, ajungând până la Brest-Litovsk şi Galiţia Orientală. La un moment dat, autorităţile austro-ungare decid strămutarea diviziei de pe frontul din răsărit pe frontul italian. Retragerea a fost motivată, între altele, de pierderea încrederii în loialitatea soldaţilor români din regimentele austro-ungare. Sfârşitul războiului avea să-l găsească pe frontul de vest. Acasă, la Bistriţa, s-a întors la 6 decembrie 1918.

După dispariţia Imperiului austro-ungar, cariera ofiţerului Albert Porkoláb continuă în armata română. La 21 mai 1919 este integrat în armata României cu gradul pe care îl avea, cel de maior. Cu „transferul de loialitate” nu au fost probleme. Se poate să fi contat contextul multicultural în care s-a format, etnia părinţilor (germană) şi – de ce nu? – faptul că vorbea fluent limba română (maghiară ştia „atât cât era necesar pentru necesităţile serviciului”). La 17 iulie 1919 a fost avansat locotenent-colonel. Acesta a fost ultimul grad dobândit. Condiţiile războiului i-au afectat starea de sănătate iremediabil. Moare la 18 februarie 1920 la Cluj. Nu a fost căsătorit, deşi un episod luminos al vieţii lui a fost relaţia cu Helena Scridon (fiica soţilor Gavril şi Leontina Scridon din Năsăud).

Fotografiile din paginile acestui volum, selectate şi aranjate tematic de editori, evocă, desigur fragmentar, şase ani din viaţa lui Albert Porkoláb, din care patru petrecuţi în integralitatea lor pe fronturile Primului Război Mondial. Deşi nu vădesc însuşiri artistice, pozele spun o poveste. Cititorul, oricine ar fi el, nu va întârzia să observe dramatismul lor. În condiţii şi împrejurări tragice, când nu ştii dacă mai apuci ziua de mâine, oamenii preţuiesc ziua de azi. Problemele, dificultăţile, lipsurile, durerile sunt ignorate. Tot ce contează e supravieţuirea şi întoarcerea acasă. Cu gândul la cei rămaşi acasă a făcut Albert Porkoláb fotografiile şi a scris cărţile poştale adunate acum într-un volum. Devenite publice, acestea vor rămâne, peste

vreme, documente la care se va apela pentru a afla, a înțelege şi a reconstitui scene de viață petrecute pe front. Pentru că, în esență, o fotografie transmite un mesaj, este o interpretare personală (prin subiect, poziționare, plasare, alegerea fundalului) a unui eveniment sau a unei scene.

La sfârşit, se cuvine relevat profesionalismul cu care s-a înfăptuit aparatul critic. *Considerațiile introductive* sunt ample şi consistente. Notele şi informațiile pe care editorii le dau despre ofițerul Albert Porkoláb au fost culese din documente de arhivă şi acte oficiale. Şi adjuvantele (opțiunea pentru transcrierea documentelor în limba originală – germană –, urmată de traducerea în limba română, modul aşezării în pagină) contribuie la întregirea ținutei volumului.

Lidia Trăuşan-Matu

DIANA MANDACHE, *Castelul Bran: romantism şi regalitate*, Bucureşti, Curtea Veche Publishing, 2017, p. 9–216

Cartea închinată Branului continuă seria de lucrări dedicate reşedințelor regale, Diana Mandache fiind cea care a publicat în anul 2014 *Balcicul Reginei Maria,* iar în 2015 *Cotroceniul regal*. Lucrarea de față debutează cu ilustrarea monogramei reginei Maria, o dedicație şi un citat al suveranei, la care se adaugă două fotografii de epocă, una cu regina Maria şi fiica sa cea mică, principesa Ileana şi cealaltă în care este imortalizată doar regina.

Castelul Bran: romantism şi regalitate este structurat în cinci capitole şi unsprezece subcapitole în care este expusă povestea castelului medieval „cocoțat" pe o stâncă din Transilvania, o „mică cetate uitată" după cum l-a numit regina Maria care l-a primit din partea Consiliului orăşenesc Braşov, la finele anului 1920, în semn de recunoştință pentru eforturile depuse în timpul Primului Război Mondial.

Primul capitol ne introduce în istoria tumultoasă a cetății care a fost clădită pentru prima oară, din lemn, în anul 1212 când a purtat numele *Dietrichstein*, denumire ce provine de la cavalerul teuton Dietrich. Începând cu anul 1225 cetatea a intrat sub stăpânire maghiară, iar spre sfârşitul secolului al XIII-lea a fost refăcută de saşi, de data aceasta din piatră. Ea a purtat de-a lungul timpului diverse nume, dar cel care a consacrat-o a fost Bran.

Diana Mandache prezintă diverse opinii ale călătorilor străini care au vizitat Branul pe parcursul secolelor al XVIII-lea, al XIX-lea şi chiar al XX-lea. Pornind de la acestea, Bram Stoker a scris romanul „Dracula" care l-a avut ca sursă de inspirație pe domnitorul Vlad Țepeş. Astfel a luat naştere un mit care continuă să dezamăgească turiştii străini veniți special pentru a lua contact cu epoca legendarului domnitor şi cu Dracula, personajul veşnic însetat de sânge. În loc să fie întâmpinați de un spațiu înfricoşător, turiştii au parte de o casă primitoare, decorată cu grijă şi mult bun gust de către regina Maria şi arhitectul de origine cehă, Karel Liman.

Firea romantică a Mariei a dat naştere unui spațiu inedit, ea obişnuind să numească acest castel Brana Preaiubită. El a fost amenajat, electrificat şi modernizat în decurs de mai bine de zece ani şi a devenit o atracție turistică, atât pentru prietenii reginei cât şi pentru cei dornici să pătrundă în atmosfera de basm creată de suverană, întrucât în zilele de sărbătoare sau duminica acest castel putea fi vizitat şi de oamenii simpli.

Cu ocazia începerii procesului de amenajare a noii reşedințe regale, regina Maria a reuşit să realizeze o serie de grădini multicolore cu ajutorul arhitectei peisagiste Alice Martineau, astfel prinzând viață dorința arzătoare a Mariei de a avea grădini spectaculoase. În aceste grădini s-au plantat o multitudine de irişi, trandafiri, dalii, lupini, nemțişori-de-câmp, ochiul-boului, panseluțe, lavandă, flox, crini şi multe altele. Pe lângă flori s-a amenajat şi un lac pentru care au fost aduse lebede de la Balcic şi Sinoe.

În epocă, castelul a fost imortalizat în repetate rânduri, o serie de fotografii fiind prezentate de autoare pe filele lucioase ale cărții, ca o mărturie a vremurilor demult apuse, păstrate cu grijă la Arhivele Naționale ale României, Arhivele Kent State University din Ohio, Biblioteca Națională a României, Muzeul Național de Istorie a României, cât şi în colecția autoarei.

După moartea reginei Maria, acest „Paradis al liniştii" a fost moştenit de principesa Ileana, care a fost adăpostită de bătrânele ziduri, împreună cu familia, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial când a ținut un jurnal în care prezintă evenimente din viața de zi cu zi. Diana Mandache a extras câteva fragmente din acest jurnal inedit.

La începutul anului 1948 principesa Ileana a fost obligată să părăsească România împreună cu familia sa şi astfel a fost nevoită să se despartă de Branul iubit şi să-şi ia încă o dată adio de la frățiorul ei, Mircea,

ale cărui oseminte au fost depuse în capela castelui după ce se odihniseră o vreme la Cotroceni, cât şi de la inima mamei sale depusă în firida unei stânci. Pe lângă puţinele obiecte pe care a reuşit să le ia din castel, Ileana a umplut „un săculeţ” cu pământ românesc, de la Bran, care i-a alinat dorul de patrie şi care a fost aşezat alături de ea în mormânt. Ileana a fost singura prinţesă a României care s-a călugărit, spre sfârşitul vieţii şi a clădit o mânăstire ortodoxă în Statele Unite ale Americii. Ea a fost singurul copil al cuplului Ferdinand – Maria care a revenit în ţară după prăbuşirea regimului comunist. Astfel că în ziua de 3 septembrie 1990, după un exil îndelungat, Maica Alexandra (numele de monahie al principesei) a întreprins o scurtă vizită în patria natală pe care a iubit-o atât de mult. Copiii ei au intrat în posesia acestui castel, devenit muzeu, de abia în anul 2009.

Este o carte în care punctul de vedere al autoarei nu prea îşi face simţită prezenţa, la baza ei stând mărturiile călătorilor străini sau citatele desprinse din scrierile reginei Maria, cât şi documentele de arhivă, precum: scrisori, chitanţe ale diferiţilor furnizori şi informaţii preţioase desprinse din inventarul realizat în anul 1930.

Mi-ar fi plăcut ca autoarea să descrie pe scurt atât exteriorul, cât şi interiorul castelului. E drept că fosta reşedinţă regală nu mai păstrează foarte multe obiecte de epocă, decoraţia este austeră, dar reflectă gusturile specifice maturităţii reginei Maria care începuse să se îndrăgostească de casele rustice ale românilor, văruite în alb şi în interiorul cărora se afla o vatră care putea fi asemuită cu inima acelei locuinţe. Totuşi, dacă cercetăm cu atenţie acest castel descoperim firea romantică a reginei care şi-a amenajat un Salon Galben după modelul camerelor de aur realizate la Cotroceni şi la Pelişor, în perioada antebelică atunci când era principesă moştenitoare. Nu lipsesc nici uşile sculptate şi pictate cu elemente florale.

Ar fi fost interesantă o comparaţie între aspectul interior al castelului în perioada în care a fost deţinut de regină şi mai târziu de principesa Ileana şi actuala înfăţişare care deserveşte un nou statut şi anume cel de muzeu. Totodată mi-ar fi plăcut să regăsesc pe lângă multitudinea de fotografii de epocă şi o serie de fotografii recente care ar fi sporit farmecul cărţii şi ar fi stârnit interesul cititorului întrucât în lumea contemporană culoarea este totul.

Cu toate acestea, cartea Dianei Mandache merită a fi citită, este o lucrare pe care n-o poţi ignora, ea fiind bine documentată şi succintă, iar prezenţa reginei Maria de pe copertă cu siguranţă va atrage atenţia cititorului dornic de cunoaştere şi de o incursiune în trecut.

Ana Rusan – Görbe

NARCIS DORIN ION, *Despre cultura de ieri şi românii de azi. Convorbiri cu academicianul Răzvan Theodorescu*, Bucureşti, Editura Rao, 2017, 303 p.

La prima lectură titlul de mai sus ne conduce pe un anumit drum al interpretării, precum etichetele afişate lângă lucrări într-un muzeu de artă. Dar aşa cum etichetele pot fi adesea limitative, absolutizarea titlului ne poate crea o impresie falsă, deoarece academicianul Răzvan Theodorescu vorbeşte în egală măsură şi despre *cultura de azi şi românii de ieri*. Interşanjabilitatea termenilor este însă subtilă şi, chiar dacă provocatoare, ea nu iese în evidenţă decât în timpul lecturii atente.

O lectură reuşită deoarece farmecul relatării te prinde şi nu te lasă să abandonezi. „Le style est l'homme même”, spusese contele de Buffon la Academia franceză şi această zicere este valabilă şi atunci când un om se devoalează în scris, nu doar în viaţa de zi cu zi.

Volumul nu se lasă cu uşurinţă introdus într-o taxonomie clasică, pentru că poate fi considerat în acelaşi timp o lucrare de natură memorialistică, o pagină de analiză a unor fenomene culturale şi istorice specifice spaţiului românesc, o analiză politică a ceea ce s-a petrecut în România după 1989.

Informaţiile genealogice legate de propria familie sunt lămuritoare în privinţa unor încruscriri mai puţin întâlnite la noi, atât pe filieră valaho-moldovenească, cât şi din punct de vedere social, între familii de răzeşi şi boieri. Vorbitorul, care se defineşte el însuşi drept o „liftă moldo-valahă”, apreciază acest melanj care a avut darul să topească în noile generaţii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea multiple influenţe, tradiţii şi caracteristici. Un amestec care prefaţează, cu aproape o jumătate de veac, transformarea societăţii româneşti printr-un proces delicat, nuanţat şi de durată, de omogenizare socială. În istoriografia românească din ultimele cinci decenii cercetările de micro-istorie sunt neglijate cu totul iar paginile de faţă pot reprezenta, în cazul vreunui benedictin al domeniului, un punct interesant de plecare.

Formarea intelectuală a tânărului pasionat de istoria veche şi medievală a stat sub influenţa unor profesori precum Emil Condurachi şi Emil Lăzărescu în special, dar şi a lui Ion Nestor şi Ion Frunzetti.

Paginile dedicate în volum acestora sunt calde, emoţionante, evocatoare ale unor legături nu doar intelectuale, ci şi sufleteşti. Afinităţile elective dintre maeştrii şi discipol sunt evocate cu mult drag dar şi cu spirit critic, mai ales atunci când ni se vorbeşte despre deosebirile dintre ei. Revenirile la numele acestor profesori pe toată întinderea volumului ne arată indubitabil legătura deosebită dintre tânărul pe atunci student şi proaspăt cercetător la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române şi magiştrii săi.

Nu putea fi evitat momentul exmatriculării din 1959, excludere care a durat până în 1961, din Facultatea de Istorie a Universităţii din Bucureşti, din motive politice. Relatarea acelor ani întunecaţi este făcută cu detaşare şi adesea cu umor. Angajarea apoi din 1964 la Institutul de Istoria Artei creat de George Oprescu în 1949 şi afirmarea până în conducerea acestuia a deschis o nouă etapă, a cărei evocare prilejuieşte întâlniri dense cu atmosfera din Institut, colegi, participări la congrese, conferinţe şi proiecte de cercetare. O lume vie, atentă la modificările de spirit şi de atmosferă ale regimului, care se bucura de scurta şi relativa liberalizare de după 1964 şi era îngrozită de neostalinizarea promovată la sfârşitul anilor şaptezeci şi mai ales în anii optzeci.

Nu sunt ocolite nici disputele sau chiar sentimentele de profund dispreţ şi ură care au separat mari personalităţi, veritabili savanţi, creatori de instituţii şi şcoală, cum ar fi exemplul rupturii ireversibile dintre George Oprescu şi Virgil Vătăşianu. Raportul antinomic pe de o parte, dintre vanităţile unora şi, pe de alta, generozităţile altora, reiese cu claritate, chiar dacă doar printre rânduri, în subsidiar. Răzvan Theodorescu nu judecă oamenii, ci analizează contextele, personalităţile şi mai ales rolul lor, nu doar faţă de el, cât mai ales faţă de o poziţie asumată public, social, cultural, chiar şi politic. Oamenii şi operele lor sunt juxtapuse pentru înţelegerea mai clară a epocii, nu pentru a justifica prin operă scăderile omului sau pentru a ridica opera prin calitatea personalităţii omului.

Anul 1977 aducea demiterea din funcţia de director adjunct al Institutului de Istoria Artei şi suspendarea activităţii didactice în cadrul Institutului „Nicolae Grigorescu" (actuala Universitate Naţională de Arte din Bucureşti). Cauza o reprezenta un memoriu, difuzat apoi şi la Radio „Europa Liberă", împotriva demolării bisericii Enei din Bucureşti, trimis Comitetului Central al PCR în semn de protest. O perioadă în care „ei (autorităţile, *n.n., A.C.*) îmi dădeau salariul (2000 de lei pe lună, *n.n., A.C.*), iar eu mergeam la bibliotecă şi îmi creşteam copii, eu eram baby-sitter-ul casei". Situaţia, care a durat până în 1987, avea avantajul oferirii timpului necesar studiului şi aducea nefericirea marginalizării, izolării ştiinţifice şi a neputinţei de a publica.

Foarte importante sunt şi detaliile regăsite în jurul şantierului de lucru care a produs două din contribuţiile ştiinţifice esenţiale ale cercetătorului Răzvan Theodorescu: elaborarea conceptelor „coridoarelor culturale" şi a celui de „mentalitate tranzacţională" a românilor. Acordarea premiilor „Bernier", „Nicolae Bălcescu" al Academiei Române şi „Herder" al Universităţii din Viena întregesc un parcurs ştiinţific aflat şi astăzi în plină desfăşurare. Demnităţile academice şi publice deţinute de-a lungul timpului, de la funcţiile de Preşedinte al Televiziunii Române, Ministru al Culturii, senator, profesor la Universitatea Naţională de Arte, membru şi preşedinte al Secţiei de Arte, Arhitectură şi Audiovizual a Academiei Române, pentru a le aminti pe cele mai importante, sunt evocate şi ele, înconjurate de detalii deloc sau mai puţin cunoscute, fiecare cu împlinirile şi deziluziile ei.

Personajul principal al cărţii nu ezită să discute despre perioada agitată şi plină de provocări din primii ani de după decembrie 1989. Dacă replica dată criticilor este pusă în scenă cu detaşare şi fără dorinţa de a schimba trecutul, detractorii sunt trecuţi sub tăcere. Istoricii perioadei vor găsi în volumul de dialoguri cu academicianul Răzvan Theodorescu o mărturie a unui personaj care a trăit evenimentele în prima linie a desfăşurării lor. De exemplu, apar date inedite referitoare la reconcilierea dintre Ion Iliescu, pe atunci preşedintele României la al doilea mandat, şi regele Mihai, mulţi ani prigonit în încercarea sa de a reveni acasă.

Academia Română şi secţia amintită a acesteia, în fruntea căreia a fost reales în 2016, par să devină în anii recenţi o prioritate. Poate de aceea mărturisea la un moment dat, cu un sentiment de mândrie, atunci când vorbea despre secţie: „Este secţia cea mai activă a Academiei, prin expoziţiile cele mai numeroase şi comunicările pe care le facem tot timpul. Am o secţie foarte bună". Institutul de Istoria Artei, parte a respectivei secţii, a fost şi el acolo, prin activitatea tuturor cercetătorilor săi.

De multe ori, pe parcursul paginilor, am avut sentimentul transformării textului într-un veritabil scenariu cinematografic. Exemplele ar fi numeroase. Ne limităm să amintim secvenţa savuroasă petrecută la Huşi, în timpul călătoriei de întoarcere de la Chişinău în mai 1990, prima de acest fel în Republica Moldova.

Fără benzină, maşinile oficiale opresc în mica localitate unde totul era închis într-o zi de duminică, inclusiv benzinăria. Răzvan Theodorescu bate la uşa sediului Poliţiei în care toţi, de la comandant până la ultimul subofiţer, priveau la televizor dezbaterea dintre candidaţii la preşedenţie care îl avea pe viitorul academician moderator. Atunci, „aşteaptă, mi-a spus o voce, dar nu s-a întors. Era comandantul Poliţiei. Am

aşteptat până în clipa în care am apărut chiar eu pe ecran. Şi în clipa aceea s-a întors comandantul, s-au întors şi ceilalţi. M-au văzut pe mine, s-au uitat pe ecran şi au început să-şi facă cruce. Nu le venea să creadă”.

Editorul Narcis Dorin Ion a adăugat unei serii de interviuri cuprinse în volum seria care a debutat cu o carte care îl are ca erou principal pe academicianul Dan Berindei, încă o verigă.

Una în care şi noi, cei de astăzi, suntem prezenţi, chiar dacă printre rânduri.

Alin Ciupală

PATRICIU MATEESCU, *Memorii*, Ed. Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, 126 p. + il



Un plastician de forţă, un inovator al artelor decorative naţionale – în special al ceramicii – Patriciu Mateescu, ajuns la frumoasa vârstă a marilor amintiri, a decis să şi le aştearnă pe curat spre a le împărtăşi publicului larg. Apărută în ultimele luni ale anului 2016, aceste *Memorii* aduc informaţii deosebit de interesante, pe care mulţi artişti formaţi în primii ani ai realismului socialist evită să le destăinuiască fie din jenă, fie spre a nu se compromite pe ei înşişi sau pe alţi colegi, încă în viaţă, fie spre a nu deschide răni vechi.

Patriciu Mateescu s-a născut în 1927, la Răchitoasa, judeţul Galaţi, unde tatăl său era inginer silvic. După moartea pretimpurie a părintelui, a fost crescut de o mătuşă, deoarece mama nu se putea descurca material să crească patru băieţi. Încă de mic desena cu plăcere. Studiile şi le-a făcut la celebrul Liceu „Sfinţii Petru şi Pavel” din Ploieşti. Al Doilea Război Mondial l-a găsit ca licean iar drama conflagraţiei l-a marcat profund atunci când, după bombardamentul aliaţilor asupra câmpurilor petrolifere şi a oraşului prahovean, a ajutat la adunarea cadavrelor dintre dărâmăturile Ploieştilor. După ani de zile, sub imperiul vechiilor impresii, a executat lucrarea *Râuri de lacrimi*. Altă experienţă din aceeaşi perioadă a fost noaptea petrecută alături de un grup de soldaţi sovietici: în toamna lui 1944, trebuia să ajungă la liceu – ce se afla dislocat în localitatea Izvoarele din Judeţul Prahova – spre a-şi da o corigenţă la limba germană şi, cum nu existau alte mijloace de transport a făcut „autostopul” cu una dintre căruţele cu soldaţi ce avansau, în coloană, spre nord. A fost foarte surprins că acei militari, ce băuseră ţuică întreaga noapte, nu i-au furat o monedă de argint ce-i căzuse din buzunar în timpul somnului, dar s-a dumirit imediat că bănuţul său nu-i putea atrage pe muscalii ce aveau deja raniţa plină cu obiecte de valoare, sclipind aurii, ce le „rechiziţionaseră” în timpul campaniei.

Vremurile sunt în schimbare: în 1946, tânărul Patriciu aderează la P.C.R. În acea vreme credea sincer şi cu tărie în doctrina comunistă ce-l va dezamăgi mai târziu. Plin de etnuziasm, execută un bust monumental al lui Stalin, care a ajuns la Ambasada U.R.S.S. – unde, curând, s-a mucegăit din cauza ghipsului ce nu fusese pe deplin uscat şi a ambalării în paie, pentru a evita spargerea la transport.

În toamna anului 1946 şi-a început studiile la Institutul de Arte Plastice. Din memoriile sale aflăm că, pe atunci, programa analitică era foarte deosebită de cea actuală, urmând mai degrabă structura academiilor din secolul al XIX-lea: în anul I se făcea numai desen urmând ca, din anul al II-lea să se opteze pentru o specialitate. El s-a decis pentru sculptură şi a optat pentru atelierul lui Cornel Medrea ce-l avea asistent pe Ion Lucian Murnu. Maestrul venea „pufăind din pipă şi nu spunea mai nimic”. Totuşi, a învăţat că „pentru a construi un om în picioare trebuie să aliniezi capul claviculei cu rotula piciorului”. Tot el i-a sfătuit că pentru a mări o lucrare e indicat să fie făcută mai întâi o machetă. Aici, autorul mărturiseşte, cu adorabilă candoare că „Lui Medrea nu-i plăceau machetele mele de compoziţie, considerându-mă nebun (…) dar nu m-a oprit niciodată să-i dau înainte cu aiurelile mele.” (p. 21)

Odată cu ajungerea sa în Capitală a debutat, cu entuziasm, şi în activitatea de partid: a ajutat la strângerea molozului de la bombardamentele germane din 1944, apoi a plecat, cu echipele de brigadieri, la Salva-Vişeu, unde a fost şeful brigăzii de la Arte Plastice. Dar şi-a pierdut poziţia de căpetenie atunci când, într-o zi ploioasă nu şi-a scos colegii la lucru, deoarece echipa sa nu dispunea de bocanci şi de fulgarine care să o protejeze de intemperii. Într-o duminică, a fost organizat un meci de fotbal cu o echipă locală. Autorul nu juca fotbal şi nici nu-i plăcea acest joc dar, pentru a scăpa de plictiseală, s-a oferit să facă fotografii jucătorilor aşa că a fost luat cu ei pe platoul unde era amenajat terenul, în preajma unui cimitir. Astfel asistă

la o scenă total suprarealistă, demnă de obiectivul lui Luis Buñuel: un cortegiu funerar a trecut prin mijlocul terenului, întrerupând jocul. În final, a fotografiat echipa aliniată dar… fără a avea film în aparat. Spre norocul său, nimeni nu i-a solicitat, ulterior, pozele.

În acei ani, în facultate nu se aflau decât patru studenți membri de partid în afară de el: Dorio Lazăr, Linica Zigler, Lelia Zuaf și Sonia Natra – nume azi totalmente uitate. Când s-a aflat în al patrulea an de studii, relația sa cu P.C.R. s-a stricat. Îi displăcea să fie pus a citi, zilnic, în atelier, articolul de fond din ziarul „Scânteia” și apoi a-l comenta. Din cauza absențelor la cursurile de estetică – ținute de un „celebru” estetician marxist, Ion Moraru – și de limba rusă, rămâne repetent. Pentru ca dizgrația să fie definitivă, într-o ședință de partid a fost acuzat de „formalism și cosmopolitism” și „de lipsă de vigilență revoluționară” pentru că nu informase ce fel de cărți citea o colegă de origine nesănătoasă. Pe lângă aceasta, frecventa concertele de jazz de la Biblioteca Americană. În consecință, a fost exclus din rândul membrilor de partid.

Erau anii cei negri ai dictaturii roșii a proletariatului! Într-o adunare generală, plasticienii au fost îndemnați de Radu Bogdan – criticul de artă cu înaltă conștiință partinică – să abordeze realismul socialist. Au fost date și exemple de opere de artă care nu erau „pe linie”, printre ele autorul având „marea și dureroasa surpriză” de a figura și o lucrare a sa, masca balerinului Trixy Checais. Sub orientarea dictată de Bogdan a fost deschisă o expoziție, prin 1952, în care realismul socialist s-a impus pentru următoarele decenii. Autorul își amintește că l-a văzut, cu acel prilej, pe Theodor Pallady parcurgând, în mare viteză și cu o expresie de nemulțumire, expoziția de la Sala Palatului, terminând vizita în câteva minute. Aceea era perioada de glorie a unor sculptori angajați precum Andrei Szobotka, Dimitrie Demu, Boris Caragea, Constantin Baraschi.

Om sensibil și capabil să aprecieze adevăratele valori, autorul s-a apropiat de sculptorul Gheorghe Anghel care, de curând făcuse senzație cu un nud pentru care-i pozase o frumusețe a epocii, Irina Pîslaru Cantacuzino – al cărei soț a divorțat de ea la scurt timp după prezentarea publică a lucrării. Anghel l-a invitat la Cernica, la atelierul său și, pentru că-l simpatiza, l-a invitat la masă și au mâncat, foarte simplu, de-a dreptul călugărește, un spanac fiert. Nici Mateescu nu era, pe atunci, mai puțin frugal: zile fericite erau acelea când putea sustrage carne de cal de la sala de disecții a facultății pe care, acasă, o împărțea cu un... cățel.

Într-o vreme când, în anii ’60, barba era considerată, în mediul urban, semnul distinctiv al plasticienilor – și chiar printre ei fiind puțini cei ce-o purtau – Patriciu Mateescu avea o barbă scurtă, neagră, și de sub sprâncenele sale stufoase străluceau ochii albaștri, penetranți, ce-l făceau să semene cu Henric al IV-lea de Navarra, regele Franței.

Bun portretist, a modelat câteva chipuri expresive. Dar, cu dezideratele politice ale vremii, nu existau prea multe alte posibilități de afirmare. Așa că, din 1960, artistul se îndreaptă spre ceramică. Și-a construit un cuptor în pivnița casei dar a iscat un incendiu.

A obținut spațiu pentru atelier pe Str. Frumoasă nr. 32, unde a lucrat până în 1979, când decide să se expatrieze.

Aveau să urmeze ani de muncă febrilă în care a reorientat arta ceramicii de la simple obiecte decorative, de mici dimensiuni, pentru interior, la piese monumentale, destinate spațiilor publice. De menționat, *Balerinele* care, pornind de la forma sintetizată a amforele grecești, sugerau rotirea dansatoarelor și fluturarea tutu-ului. Tot cu sugestii arheologice au fost și *Hora* sau *Familia*.

În 1965, pentru seriozitatea activității sale și prestigiul de care se bucura printre colegi a fost ales secretar al Secției Arte Decorative din cadrul Uniunii Artiștilor Plastici. Redevine membru P.C.R., așa cum mărturisește, cu inocență:„După ce am intrat în conducere, am fost obligat să revin în partid, în schimbul libertății de a călători, de a face expoziții peste tot în lume, și a avea legături cu străinii” (p. 36). A avut succese notabile la expoziții peste hotare. Pentru realizările sale marcante, în 1968, a fost distins cu Ordinul Meritul Cultural clasa a III-a.

În 1977 a călătorit pentru prima dată în S.U.A., la invitația unui cunoscut colecționar, John Waller, și a stat mai multe luni, primind un atelier în care a lucrat cu spor, afirmându-și potențialul creator. Atunci a avut șansa de a fi dus la o petrecere la Robert de Niro și apoi la alt actor cunoscut, Burt Lancaster (care, însă, nu era acasă). În acea perioadă a executat primele exemplare din suita *California Flowers* pe care, ulterior, le-a expus la Galeria Galateea din București.

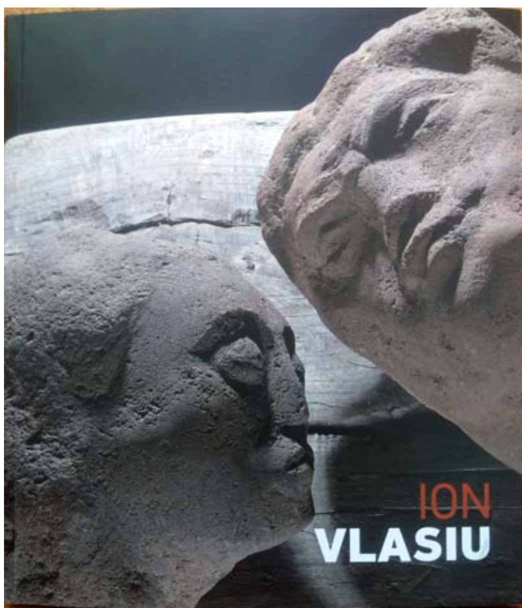
Timpul petrecut în Lumea Nouă l-a familiarizat cu viața și mentalitatea americană. Așa că, în 1979, când a decis să se stabilească definitiv acolo era complet adaptat. A trăit în mai multe locuri, mai întâi în California, apoi în cartierul Queens din New York și, în sfârșit, în propria casă din Dayton, statul New Jersey, unde are un mare atelier, perfect utilat. Și-a continuat seria florilor monumentale ce au fost amplasate de municipalitate în diverse spații publice (*Love Flowers*, *Carpathian Flower*). I-a fost organizată o expoziție la Downey Museum of Art, din California, în 1983, iar o alta la Northridge University, din același stat, în 1985. S-a reîntors la portret și a elaborat două serii: *New York Girls* și *Eroziuni* – primele inspirate de chipuri

gracile de tinere iar celelalte de trăsături aspre, expresive, spiritualizate, de gânditori, savanţi sau monahi venerabili. Aceste lucrări au fost prezentate succesiv, la Centrul Cultural Român din New York (1993) şi la instituţia similară americană din Bucureşti (1994). Majoritatea lucrărilor pe care le evocă memorialistul se găsesc ilustrate în paginile acestui volum, elegant tipărit. La final se află o anexă în care sunt incluse lista expoziţiilor personale sau de grup, a simpozioanelor la care a participat, a premiilor şi distincţiilor primite, a colecţiilor de stat în care se află lucrările sale precum şi o scurtă bibliografie. În acest fel, volumul devine şi un util instrument de lucru pentru cercetătorul dornic de informare în domeniul artelor decorative naţionale sau în reconstituirea biografiei unuia dintre făuritorii şi inovatorii în domeniu.

În ultimul deceniu al secolului XX, odată cu schimbarea regimului politic din ţara natală, Patriciu Mateescu a revenit frecvent pentru a lucra şi a-şi împlini visul de a amplasa nişte monumente în puncte-cheie ale patriei: *Eminescu* la Mangalia (1995), *Danubia* la Orşova (1996), *Rugăciune pentru România* la Blaj (1997) şi *Noua Românie* la Snagov (1998). Toate aceste lucrări de mari dimensiuni, cu o profundă încărcătură ideatică, au fost darul artistului pentru localităţile respective. Astfel, plasticianul se poate considera mulţumit că a împlinit o operă ce-i va păstra numele în viitorime. Cum, la fel, prin acest volum scris cu sinceritate, simplu, cu umor şi, uneori, cu amoc, fără edulcorări sau licenţe literare, autorul lasă un valoros document despre o viaţă bogată în evenimente şi experienţe, dusă pe două continente şi în două lumi foarte diferite, unde el şi-a urmat, cu tenacitate şi temeinicie, menirea artistică şi visele.

Adrian-Silvan Ionescu

IOANA VLASIU, IOAN ŞULEA, CORA FODOR, *ION VLASIU (1908–1997)*, Muzeul Judeţean Mureş, Muzeul de Artă, Târgu-Mureş, 2015, 310 p. + il.



Cu prilejul împlinirii, anul acesta, a douăzeci de ani de la trecerea în nefiinţă a sculptorului, pictorului şi scriitorului Ion Vlasiu, semnalăm apariţia, în 2015, a albumului *Ion Vlasiu (1908–1997)*, semnat de Ioana Vlasiu, Ioan Şulea şi Cora Fodor, publicat de Muzeul Judeţean Mureş şi Muzeul de Artă din Târgu-Mureş.

Artist ce ne-a lăsat moştenire o creaţie prolifică în care se îmbină spiritul neliniştit al artei secolului XX cu spiritul străvechi al artei populare româneşti, Ion Vlasiu face parte din generaţia inovatoare a sculptorilor români care continuă linia deschisă de Brâncuşi, Paciurea şi Ladea.

Vlasiu se afirmă în deceniul 4 al secolului trecut, ca şi colegii săi, Militza Petraşcu şi Mac Constantinescu, printr-un tip de creativitate, de sorginte avangardistă, ce aspiră la depăşirea frontierelor tradiţionale între arte, genuri şi tehnici, regăsind inspiraţia în natură şi în formele primitive de artă. Unitatea de gândire şi sentiment manifestă în limbajul sintetic, fie sculptural, pictural sau literar, face din opera „povestitorului cu dalta”, cum îl caracteriza François Pamfil pe Vlasiu, un teritoriu de explorare şi interpretare deschis în continuare istoricilor de artă.

Noul album a însoţit inaugurarea Galeriei permanente „Ion Vlasiu” la Muzeul Judeţean Mureş în 2015, cu o expoziţie ce a reunit o parte din lucrările donate de artist, în 1986, alături de numeroase lucrări împrumutate din colecţii de stat sau particulare. Evenimentul a venit după o perioadă în care lucrările au stat în depozit, marcând un gest reparatoriu faţă de generozitatea artistului, precum şi un moment de recuperare şi revizuire a operei sale printr-o viziune expoziţională nouă, din perspectivă contemporană.

Ediţie cu aspect impunător, albumul depăşeşte considerabil limitele unui catalog de expoziţie, având caracterul unei monografii. Structura cărţii cuprinde o parte teoretică introductivă, gradată cronologic: începând cu textul lui Gheorghe Vida, *Tânărul Vlasiu în oglinda criticii*, ce analizează ecourile în presa anilor de debut (1932–1936); continuând cu perioada de studii şi legăturile artistului cu mediul artistic din Banat, contextualizate într-un articol de Ileana Pintilie; textul Corei Fodor, *În faţa timpului*, ce situează opera şi biografia artistului din pragul expoziţiei prezente şi noii concepţii muzeistice a galeriei; articolul lui Mihai

Drişcu, *Instinctul jocului,* reluat pentru a sublinia o dimensiune esenţială a stilisticii lui Vlasiu; şi revelatorul interviu realizat de Theodor Redlow la Bistra Mureşului.

Cu acribie şi aport de informaţii noi în privinţa datelor tehnice şi de provenienţă, sunt catalogate 277 de lucrări, reproduse în imagini de calitate, împărţite în zece categorii tematice, ordonate cronologic: *Ritmurile şi devenirea materiei; Întâmplări pariziene; Materie. Viaţă; Cărturari; Miturile. Istoria; Himere. Stihii; Obraze şi măşti; Oameni şi locuri; Natura ca atelier. Paradisul terestru; Cu mine însumi*. Catalogul prezintă în plus fotografii inedite ale artistului, casei-atelier şi grădinii de la Bistra Mureşului, precum şi secvenţe de imagini din filmele documentare *Ion Vlasiu, un drum spre oameni* (1988) şi *Prin misteriosul domeniu Ion Vlasiu* (1997). Structurarea creaţiei plastice pe capitole tematice, respectând în acelaşi timp criterii cronologice, precum şi evoluţii stilistice, trasează paralelisme cu literatura scrisă de Ion Vlasiu, însumând o intreprindere temerară care reflectă, pe lângă cunoaşterea şi preţuirea profundă a artistului, flerul şi rigurozitatea istoricului de artă Ioana Vlasiu.

O mare cantitate de informaţii biografice şi critice, ilustrate cu fotografii de epocă, reproduceri de afişe şi cataloage de expoziţie, lucrări inedite, portrete ale sculptorului făcute de alţi artişti, citate din scrierile autobiografice ale artistului, sunt înlănţuite armonios în secţiunea „Repere biografice” (p. 241–259), oferind o imagine autentică şi condensată asupra vieţii şi operei lui Vlasiu. Bibliografia, antologia critică, fragmentele de jurnal şi corespondenţa, unele dintre acestea inedite, completează ştiinţific şi documentar stadiul cercetării.

Volumul informaţiilor sintetizate, completitudinea datelor şi orchestrarea lor într-un parcurs logic şi captivant, originalitatea ediţiei în cadrul unui gen clasic şi aspectul grafic elegant, recomandă albumul *Ion Vlasiu (1908–1997)* ca pe o realizare meritorie în domeniu.

Virginia Barbu